



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

21 | 2015

Création plastique d'Haïti

Introduction

Carlo A. Célius



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2922>

DOI : 10.4000/gradhiva.2922

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2015

Pagination : 4-21

ISBN : 978-2-35744-075-3

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Carlo A. Célius, « Introduction », *Gradhiva* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 01 février 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2922> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2922>

© musée du quai Branly

2015

GRADHIVA

revue d'anthropologie et d'histoire des arts

numéro 21



MUSÉE DU
QUAI BRANLY

GRADHIVA

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts
Fondée par Jean Jamin et Michel Leiris, dirigée successivement
par Jean Jamin, Françoise Zonabend et Erwan Dianteill

Comité de direction

Anne-Christine Taylor, Daniel Fabre, Yves Le Fur, Frédéric Keck

Secrétaire de rédaction

Maïra Muchnik

Comité de rédaction

Christine Barthe, David Berliner, Julien Bonhomme,
Giordana Charuty, Michèle Coquet, Jean-Charles Depaule,
Emmanuel Grimaud, Christine Guillebaud, Monique Jeudy-Ballini,
Anne Kerlan, Denis Laborde

Correspondants étrangers

Vincent Debaene, Els Lagrou, Alessandro Lupo, Johannes Neurath

Rédaction et édition

Département de la Recherche et de l'Enseignement
musée du quai Branly
222, rue de l'Université
75343 Paris cedex 07
Tél: 01 56 61 53 64 – Fax: 01 56 61 71 42
gradhiva@quaibranly.fr

Directeur de la publication

Stéphane Martin

Relecture des textes

Véronique Le Dosseur

Conception graphique et mise en pages

Polymago, Juliette Weisbuch et Émilie Martinez

Iconographie

Valérie Loth

Photogravure

MCP Groupe Jouve

Impression

Art et Caractère. Société de l'Imprimerie Artistique

Diffusion

Flammarion

Distribution

UD-Union Distribution

En couverture

Du 19 novembre 2014 au 15 février 2015 s'est tenue dans les Galeries nationales du Grand Palais l'exposition *Haïti. Deux siècles de création artistique* qui témoigne de la vivacité de la création artistique haïtienne et de l'intérêt que celle-ci suscite en France.
© Réunion des musées nationaux – Grand Palais. © Photo Polymago.

© musée du quai Branly
ISBN: 978-2-35744-075-3

Dépôt légal: février 2015

L'ancienne série de *Gradhiva* (du n° 1 au n° 34)
était éditée par J.M. Place.

dossier

Création plastique d'Haïti

Coordonné par Carlo A. Célius

- 4 **Introduction**
Par Carlo A. Célius
- 22 **La peinture naïve d'inspiration chrétienne. Discours, héritages, représentations**
Par Danielle Bégot
- 48 **La diaspora en dialogue: James A. Porter et Loïs Mailou Jones Pierre-Noël, ou comment écrire l'histoire de l'art haïtien**
Par Lindsay J. Twa
- 76 **Tina Girouard et l'art des sequins d'Haïti**
Par LeGrace Benson
- 104 **Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d'Haïti**
Par Carlo A. Célius
- 130 **Trois capitaines pour un empereur! Histoires de *bizango***
Par Catherine Benoît et André Delpuech

études et essais

- 156 **Le tatouage samoan et ses agents. Images, mémoire et actions rituelles**
Par Sébastien Galliot
- 182 **Loin de Django. La musique des Manouches de Pau**
Par Jean-Luc Poueyto

notes de lecture

- 206 **« La magie de l'authenticité » : Deux décennies d'exposition et d'étude de l'art haïtien aux États-Unis et en Grande-Bretagne**
Par Edward J. Sullivan
- 222 **Par-delà le structuralisme : Maurice Godelier, lecteur matérialiste de Claude Lévi-Strauss**
Par Laurent Berger

chronique scientifique

- 248 **Comptes rendus**
- 256 **abstracts**



Introduction

par Carlo A. Célius

Deux grandes figures ont conditionné la réception de la création plastique d'Haïti en France: André Breton, qui y a séjourné du 4 décembre 1945 au 17 ou 18 février 1946, et André Malraux, qui l'a visité du 20 décembre 1975 au 5 janvier 1976. Jean-Marie Drot, qui a pris le relais depuis les années 1970, s'est placé dans la continuité de ces «deux parrains», comme il les appelle dans le catalogue de son exposition *Haïti: art naïf, art vaudou* (Paris, Grand Palais, 1988). L'une des expositions les plus récentes qu'il a organisées au musée du Montparnasse à Paris (19 juin-11 décembre 2009) s'intitulait *Le Dernier voyage d'André Malraux en Haïti. La découverte de l'art vaudou*. Le titre de l'exposition de 1988 synthétise la perception la plus répandue selon laquelle *art haïtien* = *art naïf* = *art vodou*¹. Cette relation d'équivalence née avec la découverte du peintre Hector Hyppolite (1891 ou 1894-1948) mérite quelques commentaires.

Le 14 mai 1944 est inauguré à Port-au-Prince le Centre d'art, créé par DeWitt Peters, artiste étatsunien arrivé sur place un an plus tôt pour y enseigner l'anglais. Il s'est entouré d'artistes et d'intellectuels pour concevoir ce lieu de formation, d'expositions et de débats. L'objectif était de redynamiser la création artistique en réservant une place significative aux échanges avec l'extérieur, dans la continuité de la ligne esthétique des artistes haïtiens des années 1930 qui, autour du peintre Pétion Savain, envisageaient de fonder une «modernité indigène». Cependant, un événement vient perturber le programme. À l'occasion d'une exposition consacrée à la peinture moderne cubaine (janvier-février 1945), son commissaire, le critique d'art cubain José Gómez Sicre, découvre dans les réserves du Centre d'art un tableau qu'avait envoyé le peintre Philomé Obin (1892-1986). Il prononce sur cette peinture un jugement ontologique à caractère valorisant, y reconnaissant une œuvre pleine et entière. Il y voit donc de l'*art* là où les dirigeants du Centre d'art ne décelaient que la tentative inaboutie d'un apprenti artiste. Gómez Sicre, qui venait d'exposer ces mêmes artistes au Museum of Modern Art de New York et était déjà sensibilisé à la valorisation de formes de création marginales ou marginalisées, identifie l'œuvre d'Obin aux «arts populaires» de Cuba et d'autres pays d'Amérique latine, mais aussi d'Europe et d'Amérique du Nord. Il en vient à proposer l'organisation d'une exposition d'œuvres du même type à La Havane, qui a lieu en avril 1945 et marque le point de départ de la promotion internationale d'un nouveau genre artistique en gestation. Elle rencontre un vif succès qui ne s'est pas démenti lors des expositions ultérieures dans plusieurs pays d'Amérique et d'Europe.

Après l'exposition de La Havane, le Centre d'art, non sans interrogations des uns et réticences des autres, entreprend d'élargir et de consolider

1. Le qualificatif de «naïf» a été longuement discuté, certains auteurs lui préférant les termes «primitif» ou «populaire». J'ai expliqué ailleurs (Célius 2007) comment s'est construite la catégorie d'«art naïf», son introduction et ses usages en Haïti.



fig. 1

Jean-Ulrick Désert devant
Constellations de la déesse
/ Ciel au-dessus de Port-
au-Prince Haïti 12 janvier
2010 21:53 UTC (2012).
Vue de l'exposition *Haïti.*
Deux siècles de création
artistique.

Du 19 novembre 2014
au 15 février 2015.
Grand Palais, Paris.
Scénographie Sylvain
Roca et Nicolas Groult.
© Didier Plowy / Rmn-
Grand Palais, Paris 2014.

le nouveau genre. C'est ainsi qu'Hyppolite, repéré grâce au décor d'un bar peint de sa main, est amené au Centre d'art. En visitant l'établissement en décembre 1945, André Breton a jeté son dévolu sur lui et lui seul en déclarant qu'il était le détenteur d'un «secret» et que son œuvre, «peinture religieuse primitive», était l'expression d'une «authenticité absolue» (Breton 1965 [1947]). Hyppolite a cette particularité d'avoir été à l'époque le seul artiste, au Centre d'art, à se déclarer *oungan* (prêtre du vodou), affirmant que les esprits «guident» sa main quand il peint, deux éléments clés d'une légende qu'il a construite lors de sa première rencontre en juillet ou en août 1945 avec un membre du Centre d'art, l'écrivain haïtien Philippe Thoby-Marcelin (Thoby-Marcelin et Chenet 1948). Breton interprète ses œuvres à partir de cette légende dont il se fait l'écho, légende qui sera constamment reprise (avec bien des variantes) et qui accompagnera la réception de l'œuvre d'Hyppolite, devenu la figure emblématique de l'art naïf haïtien, la référence de l'haïtianité artistique.

Le discours et la démarche d'Hyppolite s'ajustent parfaitement au primitivisme bretonien, entre autres, qui prend appui sur l'école haïtienne d'ethnologie alors en voie d'institutionnalisation avec la création en 1941 du Bureau et de l'Institut d'ethnologie. En effet, un tournant ethnologique s'est opéré entre la fin du *xix*^e siècle et les trente premières années du *xx*^e siècle, qui procède à une redéfinition de la collectivité en termes de «communauté culturelle». Ce faisant, s'opère un formidable renversement paradigmatique: l'indépendance et la légitimité politique, conquises de haute lutte,

sur lesquelles repose le nouveau corps sociétal instauré en 1804, ne suffisent plus, comme dans la pensée du XIX^e siècle, à circonscrire l'identité collective haïtienne dont on perçoit désormais aussi les composantes culturelles qu'il convient d'inventorier, d'analyser et de promouvoir. Le vodou, longtemps décrié, diabolisé et réprimé, devient, dans cette perspective, un important pôle identificatoire du *nous* collectif. On comprend mieux alors comment Hyppolite est devenu emblématique de l'haïtianité artistique et le vodou une thématique centrale pour les créateurs.

La réception par les musées et le marché étatsuniens, fortement influencée par les écrits de Selden Rodman, critique, collectionneur et galleriste, ainsi que le développement du tourisme, surtout à partir des années 1950, ont favorisé l'expansion, puis la massification, du genre naïf. Les propos de Malraux dans les années 1970 prolongent ou reformulent le discours institué en consacrant cependant un nouveau groupe d'artistes, des paysans des hauteurs de Port-au-Prince réunis par Jean-Claude Garoute (Tiga), lui-même artiste, et Maud Robart², dans un mouvement connu sous le nom de Saint-Soleil. Malraux reprend, entre autres, le motif de la création en état de possession (issu de la légende d'Hyppolite) ainsi que celui de la « pureté » d'une création qui serait préservée de toute influence, de tout « musée imaginaire » ; il parle aussi et surtout d'« art magique ».

Les adjectifs *religieux*, *magique*, *sacré* sont convoqués pour qualifier ce qu'on appelle confusément l'« art vodou ». Soutenir l'équation *art naïf* = *art vodou*, c'est confondre création plastique inspirée du vodou et création plastique propre au vodou. Cela amène à négliger bien des aspects de l'art naïf et à marginaliser l'art non naïf, en commençant par le courant pictural des années 1930 dont les protagonistes ont pourtant participé à la création du Centre d'art. La marginalisation s'étend aux courants issus du Foyer des arts plastiques, établissement né d'une scission survenue au Centre d'art en 1950 à l'initiative des artistes protestant contre tout exclusivisme naïf. Les débats, assez vifs dès la fin des années 1940, s'animent encore davantage à la suite de cette rupture. Les polémiques, les élaborations doctrinales, les analyses critiques des œuvres (Célius 2007) ont, entre autres, conduit à formaliser une approche esthétique de référence : le *réalisme merveilleux* (Alexis 1956). L'écrivain Jacques Stéphane Alexis l'a conçu en combinant le *réel merveilleux* de l'écrivain cubain Alejo Carpentier, le réalisme socialiste, des aspects de l'indigénisme haïtien et certaines propositions du tournant ethnologique. On s'engage alors également dans des recherches historiques. Thoby-Marcelin tente, dans *Panorama de l'art haïtien* (1956), de reconstituer l'histoire des beaux-arts en Haïti depuis la proclamation de l'indépendance en 1804. En 1955, Michel-Philippe Lerebours rédige son mémoire de fin d'études de lettres, à l'École normale supérieure de Port-au-Prince, dans la même perspective. Il produira par la suite l'étude la plus exhaustive sur le sujet avec sa thèse de doctorat en histoire de l'art soutenue en Sorbonne en 1980 et publiée à Port-au-Prince en 1989 sous le titre *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un peuple*. Alexis établit les coordonnées d'une vision qui serait proprement haïtienne. Il envisage l'haïtianité comme une culture autonome résultant d'apports divers, révoquant par là même les explications qui la réduisent à une seule de ses composantes. Lerebours applique la théorie du merveilleux à l'étude de la création plastique

2. Nous savons très peu de choses sur la formation, le parcours et les activités de Maud Robart, parfois présentée comme une femme de théâtre, ce qu'elle récuse. Pour plus de détails, voir l'un des rares articles qui lui est consacré : Maria Adamowicz-Hariasz, « Maud Robart – au-delà du théâtre », in *Women in French Studies* (numéro spécial) V, 2014 : 218-231.

dans la longue durée et renverse ainsi la thèse selon laquelle il y aurait un vide artistique avant les années 1940 ; vide originel supposé être le garant d'une peinture « pure » et « authentique » parce qu'elle surgirait du néant, n'aurait rien en face d'elle, ne puiserait à aucune source et, au mieux, relèverait d'une mémoire raciale.

Les recherches se sont développées depuis, mais beaucoup reste encore à faire, comme le souligne Lindsay J. Twa dans sa contribution à notre dossier. C'est aussi ce que constate Edward J. Sullivan dans sa note de lecture, en montrant combien les publications récentes dans l'espace anglo-saxon restent tendanciellement imperméables à des recherches menées en Haïti et continuent de se focaliser sur des thématiques qui évacuent des pans entiers de l'univers artistique. De ce fait, ces travaux, en dépit de leurs apports non négligeables, risquent de consolider des perceptions réductrices déjà sédimentées ; un problème posé également pour une catégorie d'objets apparus récemment, les statues *bizango*, analysées ici par André Delpuech et Catherine Benoît. Ce numéro de *Gradhiva* a donc une ambition critique, soucieuse de contribuer au renouvellement et à l'élargissement des perspectives.

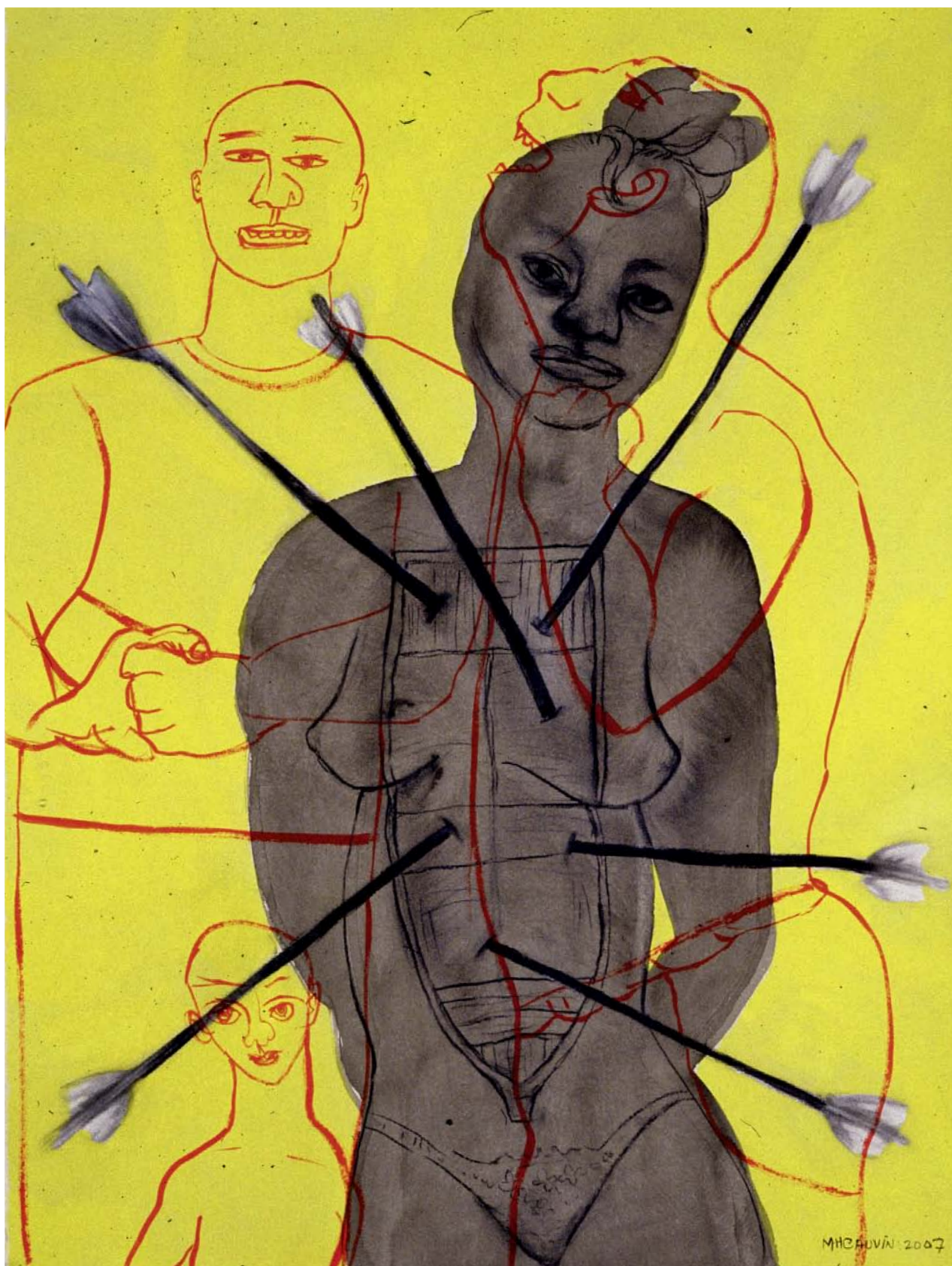
Pour bien mettre en relief l'apport des articles réunis ici, revenons aux premiers moments du Centre d'art. Notons tout d'abord que, contrairement à ce qui se dit encore aujourd'hui, l'établissement n'a pas été créé dans le but exprès de promouvoir l'art qualifié de naïf. Initialement, il suit le mot d'ordre de la « modernité indigène » qui recommandait de s'approprier les propositions formelles des courants artistiques européens dits modernes en les articulant aux données du terroir. Sa singularité tient surtout à l'introduction de thèmes propres à l'univers des groupes sociaux infériorisés. Le courant pictural ainsi défini s'inscrit donc dans la mouvance de l'indigénisme, s'appuie sur ou est conforté par le tournant ethnologique. Cependant, l'ethnologie et l'esthétique indigéniste n'ont pas été, en tant que telles, à l'origine des orientations du courant artistique dit naïf. Elles ont en revanche rendu audible le discours de Gómez Sicre et en ont facilité la réception progressive au sein d'une équipe au départ perturbée, réticente et sceptique. Le jugement inaugural du critique d'art cubain se comprend, on l'a vu, à la lumière de sa connaissance de la création « populaire », à Cuba et ailleurs, déjà valorisée par certains. Son jugement n'était donc pas vierge de tout horizon conceptuel, du primitivisme en l'occurrence.

L'art naïf advient, en effet, dans le cadre du paradigme primitiviste, donnée centrale de la modernité artistique européenne. Cette inscription lui vaut d'être rejeté par certains critiques tout en permettant par ailleurs de remettre en question les échelles de valeurs d'une société haïtienne alors fondée sur l'idéologie de la « civilisation ». L'ébranlement est d'autant plus significatif que l'instauration du nouveau genre artistique s'accompagne de la promotion sociale de personnes issues des groupes sociaux les plus modestes. On en mesure encore la portée quand on sait que seuls les « beaux-arts » étaient jusque-là légitimés par les élites dans un dessein d'autovalorisation. Le discours primitiviste a opéré un véritable déverrouillage. En valorisant un type de création produit par des individus n'ayant pas suivi un cursus artistique académique, il a rendu possible une explosion artistique

ci-contre

fig. 2

Marie-Hélène Cauvin,
La Fléchée, 2007, encre,
gouache et fusain sur
papier, 45,72x76, 20 cm.
© Marie-Hélène Cauvin.





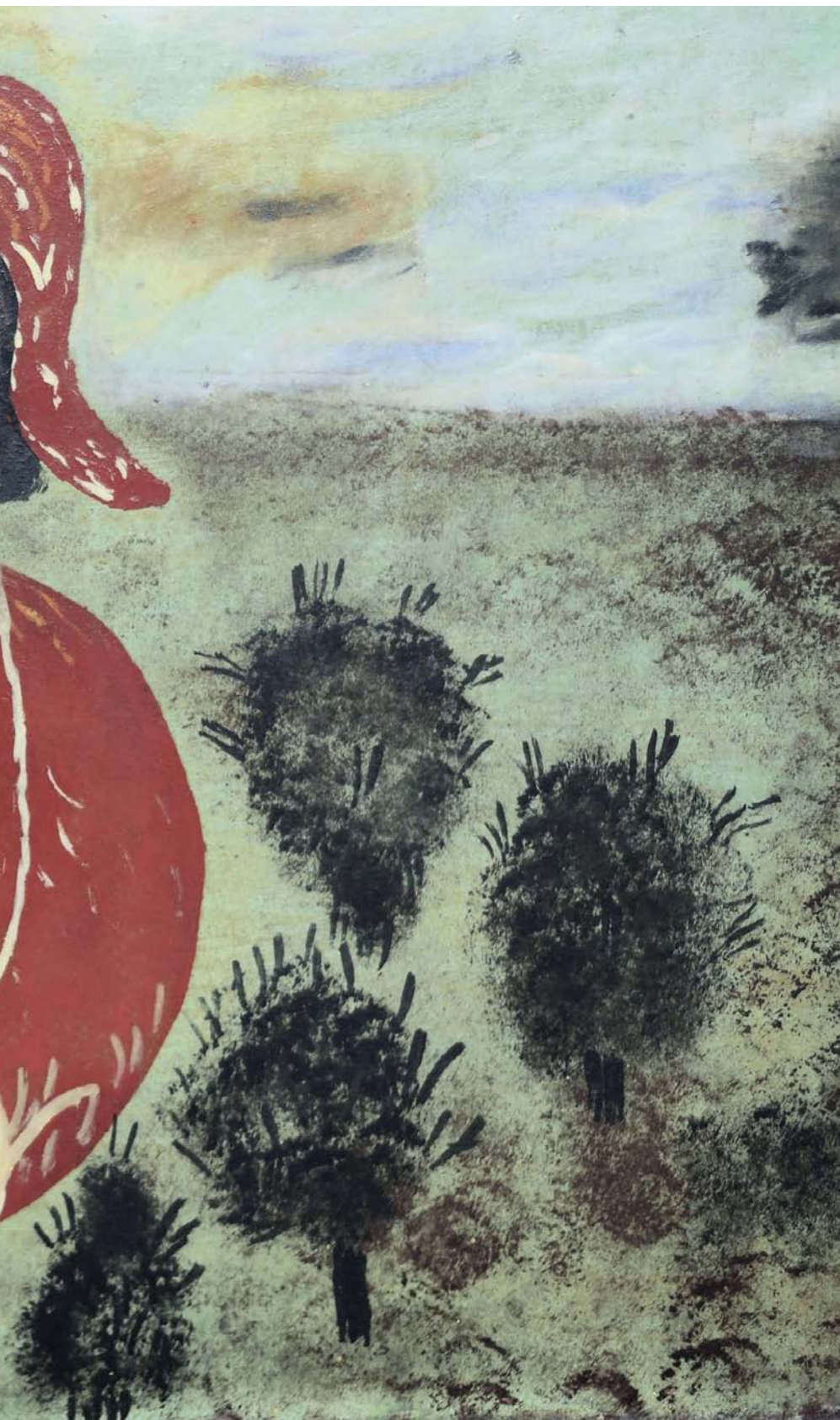


fig. 3

Hector Hyppolite, *Augoun Chango*, vers 1945, huile sur carton, 50 x 70 cm. Avec l'aimable autorisation de la Chicago Gallery of Haitian Art.



qui a élargi la base sociale de la création jusqu'alors légitimée par la société globale. Le bouleversement des échelles de valeurs sociales qui en découle touche personnellement les individus, qui accèdent à une forme de reconnaissance, à une nouvelle source de revenus et se trouvent impliqués dans de nouveaux types d'interactions sociales. Les créateurs concernés ont parfaitement compris les enjeux et les ressorts de la situation, dont l'un des plus déterminants était le regard et le marché extérieurs. Tous ces paramètres et bien d'autres sont constitutifs de la dynamique qui s'instaure.

Cette irruption des *subalternes* entraîne une reconfiguration du monde de la création plastique du pays : subversion du domaine des beaux-arts par l'imposition d'un type inattendu de représentations figurées et, de fait, initialement rejeté ; élargissement de la base sociale des beaux-arts ; stimulation du développement de courants divergents ; visibilité d'autres domaines de création, celui de la plastique vodou notamment ; établissement de nouveaux rapports entre les différents domaines ; au sein d'un même domaine, celui des beaux-arts en l'occurrence, nouvelles dynamiques de circulation de formes, de thèmes, de motifs, de signes, de symboles, de propositions stylistiques, réorganisation et développement du marché.

L'ensemble de ces considérations suggère différentes entrées possibles pour l'analyse, à commencer par celle de l'artiste pris individuellement. Le cas d'Hyppolite, déjà évoqué, peut être encore retenu. Sa courte carrière (1945-1948) coïncide avec le processus de basculement qui a conduit à la réorientation de la vision artistique du Centre d'art. Il n'a pas été tout simplement « découvert ». Il a joué sa propre partition, déterminante car il est aussi auteur de la légende sur laquelle repose sa célébrité. Celle-ci se construit autour et à partir d'un noyau de sens fixé une fois pour toutes : Hyppolite, un « prêtre » vodou, un *oungan*, a peint, sous la dictée des divinités vodou, des *lwa*, nous léguant ainsi une œuvre relevant du religieux, du magique et/ou du sacré. En fait, à la faveur d'une rencontre inattendue, il énonce un récit autobiographique, vite traduit (du créole), repris, mis en texte et largement diffusé. Ce récit fondateur a contraint aussi bien la production de l'œuvre que sa réception.

Hyppolite est emblématique à bien des égards. Il a été élevé au rang de modèle de l'artiste haïtien authentique et a servi à consolider la thèse d'une authenticité artistique haïtienne fondée dans le vodou. Sa figure a fourni le motif de l'artiste créant en état de possession. Cependant, il jouait aussi de tout cela, allant jusqu'à signaler qu'il avait demandé aux *lwa* la permission de se consacrer exclusivement à son nouveau métier de peintre, décidant donc de ne plus peindre sous leur dictée. Ce point et d'autres, qu'on choisit volontiers d'occulter ou de ne pas prendre au sérieux, invitent à ne pas se contenter de voir dans cette démarche un simple acte de dévotion ou de vénération mais à la considérer plutôt comme la manifestation des usages possibles d'un univers de référence dans le but de satisfaire un horizon d'attente, tout en explorant les ressorts de créativité offerts par cet univers. D'ailleurs, l'analyse des différentes versions du récit autobiographique d'Hyppolite dessine une image non point fixe mais mouvante du personnage, qui joue sur l'ambiguïté, le mystère, les allusions, l'humour, les retournements. Autant d'observations qui invitent à revoir son œuvre.

ci-contre

fig. 4

Georges Liautaud,
La Chèvre à deux têtes,
1961. New York, Museum
of Modern Art (MoMA). Fer
forgé, 40.9 x 23.3 x 21.5 cm.
Inter-American Fund.
Acc. n.: 76.1962. © 2014.
Digital image, The Museum
of Modern Art, New York/
Scala, Florence.

Il ressort ainsi de l'analyse du corpus de dessins, censés être des vèvè (dessins rituels du vodou), illustrant un ouvrage ethnographique de Milo Marcelin (1949-1950) qu'il met en œuvre, au travers de la lettre et de l'écrit, une stratégie d'autocélébration qui se prolonge dans la plupart de ses peintures (Célius à paraître). On voit combien serait préjudiciable un jugement empressé de disqualification de l'œuvre au motif qu'elle aurait été sollicitée, rendue possible et même promue par un discours primitiviste. L'œuvre d'Hyppolite advient dans un contexte de rencontres, d'échanges, d'interlocution. Pour l'aborder, il est souhaitable de prendre en compte le plus de paramètres possibles.

Il en va de même pour l'histoire du Centre d'art et de l'avènement de l'art naïf. Maintes études occultent, évacuent ou minimisent les rencontres, les échanges et les interactions qui les fondent. À l'inverse, les auteurs réunis ici les placent au cœur de leurs analyses. Il est établi que le courant pictural apparu dans les années 1930 doit beaucoup au séjour en Haïti du peintre « noir » étatsunien William E. Scott. Twa, qui a apporté des précisions sur ce sujet (Twa 2014), élargit ici l'horizon de sa démarche en se focalisant sur les recherches, écrits, enseignements et autres actions de James A. Porter et de Lois Mailou Jones Pierre-Noël. L'auteure analyse sous l'angle de la diaspora noire leurs interactions, des années 1940 aux années 1970, avec des artistes haïtiens et leurs regards sur la création artistique dans le pays. D'autres types d'échanges ont eu lieu, impliquant d'autres catégories d'acteurs. Ainsi, LeGrace Benson analyse le cas plus récent de l'artiste étatsunienne Tina Girouard et des fabricants de *drapo* vodou du Bel Air, quartier populaire de Port-au-Prince. Selon Benson, compte tenu de l'histoire personnelle et des motivations de Girouard, sa démarche participe également d'une problématique diasporique. L'auteure montre combien l'artiste a autant apporté à ses partenaires créateurs qu'elle a reçu d'eux. Girouard a ouvert un atelier à Port-au-Prince, appris les techniques de ses collaborateurs pour produire ses propres créations et réalisé avec eux des œuvres collaboratives. Elle a aussi joué un rôle significatif dans la promotion, et par conséquent dans les transformations de la création de *drapo* vodou, sujet que j'évoque dans ma contribution sur la nouvelle scène artistique d'Haïti. Cette dernière met en évidence une autre facette de la question diasporique car on y retrouve des artistes expatriés se réclamant d'Haïti qui évoluent dans un milieu globalisé.

Revenons un instant à Porter et Jones Pierre-Noël pour souligner la convergence de leurs démarches avec celles du réalisme merveilleux et du renouvellement de l'histoire de l'art haïtien. Leurs apports respectifs ont été occultés par le discours dominant. Twa montre, de ce point de vue, l'intérêt de se pencher sur leurs travaux ainsi que sur leurs archives. Danielle Bégot dit autrement l'importance des études menées par des auteurs haïtiens pour la réflexion sur les rapports entre l'art et le christianisme. Il est particulièrement frappant de constater comment le discours dominant, en privilégiant une explication monocausale, occulte ce qui relève de l'évidence : la prégnance des thèmes chrétiens dans la peinture qualifiée de naïve. C'est aussi ce que mettent en avant les recherches sur les religions en Haïti. Terry Rey et Karen Richman notamment, dans un état des lieux servant à introduire un numéro spécial de *Studies in Religion/Sciences*

ci-contre

fig. 5

Vladimir Cybil Charlier,
*Marassa Andy and
Basquiat*, 2004, encre de
chine, paillettes et perles
sur papier, 48x63 cm.
© Vladimir Cybil Charlier.



religieuses consacré à Haïti (2012), rappellent la centralité du vodou tout en soulignant que le christianisme reste un élément fondamental de la culture haïtienne. En fait, le catholicisme imposé pendant la période coloniale et maintenu après l'indépendance est un cadre symbolique de référence à fort effet structurant. Et c'est en tant qu'élément fonctionnel de ce cadre que l'imagerie chrétienne constitue un élément central de la culture visuelle du pays (Célius 2014). Elle devient un référent iconographique et formel fondamental pour les artistes qui ont émergé à partir des années 1940. Ce qui invalide encore une fois la thèse du vide, d'un art d'autant plus « pur », « authentique » et « originel » qu'il n'aurait surgi de rien, « pur de tout alliage » (comme le disait Breton à propos d'Hyppolite). L'usage intensif de l'imagerie chrétienne constaté par Bégot marque, de plus, un changement fondamental. Il advient au bout d'un long conflit iconique amorcé depuis la période coloniale, lié aux usages différenciés de cette imagerie en fonction des régimes de croyance, contestés et combattus sans relâche par la hiérarchie catholique (*ibid.*). La réinterprétation des images de l'Eglise aboutit à des créations de toutes sortes, aux statuts divers, qui envahissent les espaces privés et publics. Le phénomène est si massif qu'il s'avère impossible pour les hiérarchies catholiques d'envisager une campagne de destruction. L'iconographie chrétienne, je l'ai montré dans ma contribution, demeure encore aujourd'hui une ressource pour les artistes de la nouvelle scène artistique.

En dépit de sa centralité dans la culture visuelle, l'imagerie chrétienne n'est certes pas la seule à fournir des références aux créateurs. Néanmoins, sa prégnance est telle qu'elle reste un repère pour mesurer l'étendue des écarts opérés dans l'univers de création par rapport aux motifs iconographiques traditionnels. Prenons l'exemple des bannières rituelles appelées *drapo* vodou. Y figuraient habituellement des *vèvé* ou des images de saints catholiques correspondant aux *lwa* auxquels les *drapo* sont dédiés. Les transformations survenues dans la conception de ces objets s'accompagnent d'un élargissement des thèmes et de l'iconographie de référence, qui, souvent, débordent les limites du religieux. L'écart par rapport aux références iconographiques habituelles est particulièrement manifeste pour les statues *bizango* apparues récemment et que Delpuech et Benoît abordent ici sous un autre angle. Les auteurs terminent leur article par ces mots : « [Ces statues] ont été vendues ou exposées dans les plus prestigieux des musées anthropologiques européens et nord-américains, la plupart du temps sans que son identité [de leur concepteur présumé] soit mentionnée par les marchands d'art ou connue des conservateurs. C'est peut-être grâce à l'anonymat entretenu autour de son créateur et garant du caractère mystérieux des statues que Bakala Bizango Bazin a cheminé d'un quartier de Port-au-Prince jusqu'aux musées du Louvre et du quai Branly ? » Voilà qui nous renvoie aux débats ayant accompagné toute l'histoire du musée du quai Branly et dont on décèle des échos dans une publication récente d'Octave Debary et Mélanie Roustan. James Clifford, qui a préfacé l'ouvrage, souligne la finesse et l'intérêt de l'enquête qui démontre que les visiteurs du musée sont actifs, prennent parti, se posent des questions, imaginent ; « ils éprouvent quelque chose de profond, quelque chose d'obscurément et excessivement "humain" ». Néanmoins, l'étude « confirme les pires soupçons des critiques. Le néo-primitivisme ne se porte que trop bien. Il contribue à de nouvelles

formes, plus subtiles, d'appropriations coloniales.» (Clifford, *in* Debary et Roustan 2012: 7) Le constat de la permanence du primitivisme nous ramène aux premières lignes de cette introduction. Mais il ne s'agit point d'art naïf, en tout cas le type d'objet dont il est question n'est pas ainsi qualifié. Cependant, on reste dans le vodou, sa perception, les stéréotypes qui y sont attachés, les attentes qu'il suscite et les commandes qui en résultent pour les satisfaire. Delpuech et Benoît jettent un éclairage particulièrement vif sur ces différents points. Leur contribution est d'autant plus intéressante que l'on manque de données ethnographiques solides sur les *bizango*, pourtant montrés à l'occasion d'une exposition itinérante dans de prestigieux musées européens et nord-américains de 2007 à 2014. Notons que ces musées ont tous annoncé que cette exposition proposait une relecture du vodou au-delà des clichés. Il semble que les scénographies conçues ont, la plupart du temps, trahi l'objectif affiché, et même renforcé les idées reçues. Car, selon Delpuech et Benoît, on reste dans un vodou spectaculaire, dans la continuité de ce qui a prévalu à partir des années 1940-1950 dans le cadre de la promotion touristique en Haïti.

Cependant, la réception par le marché de l'art international ne peut pas tout expliquer, et on se doit également de tenir compte des dynamiques dans lesquelles ces objets sont pris au sein de la société haïtienne elle-même. En effet, le marché externe n'a pas été le seul facteur déterminant ni dans l'invention de ce type d'objet ni dans le projet de leur patrimonialisation. Ainsi, Delpuech et Benoît rappellent que tout a commencé autour d'une collection d'objets réunie, à partir de 1987, par Marianne Lehmann, une collectionneuse d'origine suisse mariée à un Haïtien et établie dans le pays depuis les années 1950. En 1989 est créée une fondation devant accompagner l'enrichissement de la collection, sa documentation et son étude dans le but de mettre en place un musée. Quelques pièces ont été montrées dans des expositions collectives jusqu'à l'organisation de l'exposition monographique itinérante, démarrée en décembre 2007 au musée d'Ethnographie de Genève. À peu près au même moment, des objets appelés statues *bizango*, que l'on savait appartenir à la collection Lehmann, se retrouvent sur le marché de l'art. Le musée du quai Branly fait alors l'acquisition de Bakala Bizango Bazin. On entre ainsi dans une nouvelle séquence de l'existence de ce type d'objet, moment que j'ai analysé ailleurs comme la manifestation d'une «restructuration» (Célius 2009), évoquée et interrogée par Delpuech et Benoît. Le projet de patrimonialisation est porté par l'équipe de Marianne Lehmann, qui milite pour une réorganisation du vodou selon une conception explicitement définie – lutte qu'elle partage avec une galaxie d'associations diverses et variées. Cette dynamique associative témoigne d'un processus de transformation en cours au sein d'un contexte global de mutation du paysage religieux. Des associations de défense du vodou ont joué un rôle dans la rédaction de dispositions constitutionnelles en 1987, un représentant du vodou siège au ministère des Cultes depuis quelque temps, «le secteur» du vodou est régulièrement représenté dans des instances appelées à se prononcer sur telle ou telle autre situation dans le pays. Le groupe qui s'occupe de la collection Lehmann se situe donc dans cet environnement et oriente son discours sur les objets en fonction de ses propres visées. Il en va ainsi des statues *bizango* auxquelles il a attribué une épaisseur historique alors qu'elles sont vraisemblablement des



créations contemporaines qui, de ce fait, loin d'être le patrimoine d'un vodou ayant existé ou existant, pourraient devenir celui d'un vodou futur.

Il convient, à ce stade, de revenir au tout début de la collection. Nous sommes au lendemain de la chute de Jean-Claude Duvalier (1986) quand, un jour, un vendeur est venu proposer à Marianne Lehmann une petite statue en béton. En réponse à son interrogation sur la provenance de celle-ci, son interlocuteur lui apprend qu'elle vient d'un *ounfò*. Intriguée, elle s'enquiert des raisons de la mise en vente de ce qui est selon elle un « objet sacré ». L'évocation de difficultés économiques achève de la convaincre de s'engager. Elle décide alors de sauver ce qu'elle perçoit comme un patrimoine menacé. Le même vendeur, puis d'autres, continuent de lui apporter des objets de types divers, en prenant soin de les accompagner de récits circonstanciés. Pour ce qui est des statues *bizango*, en l'absence de données ethnographiques solides prouvant leur statut d'objets culturels, il est difficile de résister à la comparaison avec d'autres rencontres génératrices de situations nouvelles comme le jugement ontologique à caractère valorisant émis par Gómez Sicre sur l'œuvre d'Obin, qui a constitué l'acte fondateur du courant d'art naïf en Haïti ; ou encore le récit autobiographique énoncé par Hyppolite lors de sa première rencontre avec Thoby-Marcelin, qui a contraint aussi bien le déploiement de son œuvre que sa réception. L'entreprise de Marianne Lehmann semble donc s'inscrire dans cette série de rencontres qui, à chaque fois, rendent possibles l'apparition et le développement dans l'univers de la création plastique d'Haïti de nouveaux types de création, de nouvelles familles d'objets, depuis la seconde moitié du xx^e siècle.

On s'interroge avec Delpuech et Benoît sur le bien-fondé du statut d'objets sacrés des statues *bizango*. Comme ils le disent eux-mêmes, il n'y a pas lieu de poser le problème en termes de *faux* et d'*authentique*. Ces objets résultent, en fait, de l'usage d'une stratégie (déjà bien ficelée) de confusion entre domaines de création qui repose sur le principe de la centralité du vodou. Leur nouveauté est toutefois radicale, attestant, comme dans le cas d'Hyppolite, de la possibilité et la capacité à mobiliser de manière créative un cadre de référence. Cette créativité se déploie jusque dans la mise au point et l'expérimentation de techniques et de matériaux nouveaux. Ce qui est une des caractéristiques de la nouvelle scène artistique.

En fin de compte, les questions soulevées par les statues *bizango* exemplifient parfaitement la complexité des situations d'élaboration, de circulation et de réception des objets de l'univers de la création plastique d'Haïti. Toutes les contributions de ce numéro le confirment par les approches privilégiées et les sujets traités. Elles déplacent des problèmes, indiquent des pistes inexplorées, formulent des questions inhabituelles, ouvrent des perspectives inédites.

CNRS - CRPLC, Université des Antilles
celiusc@yahoo.fr

ci-contre

fig. 6

Patrick Vilaire, *Baron Samedi*, 1992, métal, 2,80x1,59x1,15m et *Baron La Croix*, s.d., métal, 2,54x0,98x0,90 m. Vue de l'exposition « Patrick Vilaire. Réflexion sur la mort », Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1997. © Patrick Vilaire. © Photo J.-P. Godeaut.

Bibliographie

Alexis, Jacques Stéphen

1956 « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine* 8-10 : 245-271.

Breton, André

1965 [1947] « Hector Hyppolite », in *Le Surréalisme et la peinture*. Paris, Gallimard : 308-312.

Célius, Carlo A.

2007 *Langage plastique et énonciation identitaire. L'invention de l'art haïtien*. Québec, Presses de l'université Laval.

2009 « Le vodou haïtien : patrimonialisation et dynamique de restructuration », *Martor, revue d'anthropologie du musée du paysan roumain* 14 : 89-100.

2014 « L'imagerie chrétienne dans la création plastique d'Haïti », in *Histoire, Monde et Cultures religieuses* 29 : 143-172.

À paraître « Parole de Iwa, œuvre d'artiste. À propos du peintre Hector Hyppolite », in Gaetano Ciarcia et Éric Jolly, *Oralités secondes. L'identité travaillée par l'écrit, la parole et l'image*.

Célius, Carlo A. (dir.)

2005 *Haïti et l'anthropologie, Gradhiva* (nouvelle série) 1.

Cosentino Donald J. (éd.)

1998 [1995] *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History.

Debary, Octave et Roustan, Mélanie

2012 *Voyage au musée du quai Branly*, préface de James Clifford. Paris, La Documentation française.

Drot, Jean-Marie (dir.)

1988 *Haïti : art naïf, art vaudou*. Rome, Edizioni Carte Segrete.

Lerebours, Michel-Philippe

1989 *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un peuple*. Port-au-Prince, Imprimeur II, 2 vol.

Introduction. Par Carlo A. Célius

Malraux, André

1976 *La Métamorphose des dieux*. Tome III, *L'Intemporel*. Paris, Gallimard : 312-343.

Marcelin, Milo

1949-1950 *Mythologie vodou. Rite rada*. Port-au-Prince, Les Éditions Haïtiennes-Éditions Canapé-Vert, 2 vol.

Rey, Terry et Richman, Karen

2012 « Introduction to Special Issue: Haitian Religion », *Studies in Religion/Sciences Religieuses* XLI (2) : 145-147.

Thoby-Marcelin, Philippe

1956 *Panorama de l'art haïtien*. Port-au-Prince, Imprimerie de l'État.

Thoby-Marcelin, Philippe et Chenet, Jean

1948 « La double vie d'Hector Hyppolite, artiste et prêtre vodou (extraits) », *Conjonction* 16 : 40-44 ; 17 : 37-41.

Twa, Lindsay J.

2014 *Visualizing Haiti in U.S. Culture, 1910-1950*. Farnham et Burlington, Ashgate.

page 4 et ci-contre

Vladimir Cybil Charlier, *Marassa Andy and Basquiat*, 2004, encre de chine, paillettes et perles sur papier, 48x63 cm.
© Vladimir Cybil Charlier.

